



## Le "théâtre du monde": variations sur un thème

Anne Larue

### ► To cite this version:

Anne Larue. Le "théâtre du monde": variations sur un thème. Bulletin de la société de littérature comparée, 1991, novembre, p. 56-78. hal-00617400

**HAL Id: hal-00617400**

**<https://hal.science/hal-00617400>**

Submitted on 28 Aug 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Le "théâtre du monde" : variations sur un thème**  
*Bulletin de la société de littérature comparée*, novembre 1991.

***Théâtrum Mundi***

"Le monde est un théâtre" : répétée à l'envi, usée par des siècles de bon usage, la formule naît philosophe, fait les beaux jours de la prédication religieuse, et enfin connaît au théâtre un succès sans faille : "le constant recours à cette métaphore depuis sa formulation la plus explicite chez les Stoïciens jusqu'à ses résurgences les plus diffuses chez les prédicateurs du XVII<sup>e</sup> siècle", écrit Gisèle Venet, finit par "illustrer sereinement tous les écrits, à quelque genre qu'ils appartiennent"<sup>1</sup>. Dira-t-on pour autant que ladite "métaphore rhétorique" ne veut plus rien dire, et qu'à force d'être monnaie courante elle aura perdu toute valeur ?

L'exploitation dramaturgique de ce poncif - il est vrai totalement dénué d'originalité - prouve qu'il n'en est rien. L'art de Shakespeare, Calderon ou Rotrou ne réside certes pas dans la source de leur inspiration ; mais les variations qu'ils introduisent à partir du cliché témoignent des ressources multiples que recèle encore une idée galvaudée. L'un expliquant l'autre, peut-être : parce qu'elle est rebattue à loisir, la comparaison du monde avec un théâtre se prête justement à ces variations, à ces interprétations toujours nouvelles. Tant il est vrai que rien ne vaut un bon filon - Roméo et Juliette ou la tragédie de la vengeance - pour faire encore les choux gras des spectacles, et ce jusqu'aux films les plus contemporains, qui reposent encore sur ces ressorts inépuisables.

La comparaison du monde terrestre avec un théâtre, sur lequel "on représente les farces humaines", selon les mots d'un prédicateur espagnol, fait indéniablement partie de ces bienheureux poncifs qui sont la manne secrète de toute littérature. On n'en finirait pas d'énumérer les variations sur le thème, non dans le passé de l'époque "baroque" comme le fait Jean Jacquot<sup>2</sup>, mais aussi dans les temps qui la suivirent.

Bornons-nous cependant à l'étude de l'âge baroque : le chrétien français ou espagnol de l'époque, parfaitement au fait de la nature illusionniste du théâtre, est à même d'en saisir la tromperie. Il lui est simple d'appliquer, par analogie, ce schéma à la vie terrestre et à la sphère divine. Théâtre et religion sont les deux pôles de son univers culturel, comme le prouvent d'une part le succès "mondain" des débats théologiques, et d'autre part ces spectacles que chacun idolâtre, selon le mot de Corneille.

---

<sup>1</sup> Gisèle Venet, *Temps et vision tragique, (Shakespeare et ses contemporains)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1985, p. 13 et p. 15.

<sup>2</sup> Jean Jacquot, "Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderon", *Revue de Littérature comparée*, XXXI, 1957.

La religion, d'abord : Madame de Sévigné trouve décidément naturel, et conforme à l'inclination de son esprit, de partir pour la Bretagne avec un homme d'Eglise, et des livres sur les plus austères méditations chrétiennes du temps ; le thomisme et l'augustinisme n'ont, pour Calderon, pas plus de secret que pour Vinaver les contraintes de production dans les entreprises<sup>3</sup> !

Le théâtre, ensuite : à l'échelle de l'Europe, il est vraiment le genre chéri de tous, rois et peuples. Rotrou, après l'Alcandre de *l'Illusion comique* de Corneille, ne cesse d'en faire l'apologie, soulignant à foison combien il est "superbe en sa structure, / Admirable en son art, et riche en sa peinture"<sup>4</sup>. Shakespeare recommande à Polonius de bien traiter les comédiens, "car ils sont le sommaire et la chronique abrégée de l'époque"<sup>5</sup>...

La conjugaison des deux domaines - le théâtre du monde - venait donc à l'âge baroque sous les plus heureux auspices : son succès théâtral en est la preuve et le témoin.

Par rapport au *theatrum mundi* originel, nos dramaturges se situent sur une ligne qui va du moindre écart à la plus grande latitude : Calderon est le plus proche de ce point de départ. Manifestement soumis à la démonstration religieuse, son *autosacramental* se présente comme la version dramaturgique de ce qu'il est dit en chaire. Mais il ne faut pas minimiser le fait que justement il s'agit d'une version *dramaturgique*...

Chez Rotrou, bien que le thème religieux soit présent, le traitement du "théâtre du monde" est beaucoup plus éloigné du poncif originel. Rotrou, présente le moment (exemplaire s'il en est) de la conversion d'un saint, sans pour autant privilégier la démonstration religieuse. Sous couvert d'un argument fort à la mode - les chroniques du temps regorgent d'histoires d'actrices passées des planches au couvent - il réalise une inversion de la position d'acteur et de celle de spectateur, une structure où deux miroirs semblent se renvoyer réciproquement leur propre reflet. Le théâtre du monde n'était pas celui qu'on croyait ; et ce qu'il fallait démontrer n'était pas Dieu, mais le théâtre. Sa défense et illustration, au delà du prétexte religieux, demande le détour d'un pur jeu structurel où chaque "acteur", renvoyé à un autre lui-même, s'enferme dans sa propre image. Le théâtre est un monde, c'est-à-dire un univers clos et complet.

Si Rotrou est plus proche du thème du martyr que de celui de la religion en général, Shakespeare, le plus éloigné des trois par rapport au *theatrum mundi*, se passe de toute hypothèse religieuse. Il met pourtant en scène le "théâtre du monde", c'est-à-dire, au moyen d'une dialectique du réel et de l'apparence, la question même du carton-pâte qui charpente aussi la vraie vie. Ainsi révèle-t-il que le théâtre n'est peut-être pas "réel", n'étant que fards, costumes et décors désignés comme tels, mais qu'il n'en est pas moins "vrai" - du même degré de vérité que cette "réalité" de référence dont

---

<sup>3</sup> Voir par exemple *Par-dessus Bord*, publié dans les *Oeuvres complètes* (Actes-Sud), qui décrit les affres d'une petite entreprise familiale dévorée par son concurrent américain. Le fameux dramaturge contemporain était PDG de Gillette.

<sup>4</sup> Rotrou, *Le Véritable Saint-Genest*, éditions José Feijoo, 1991, Réplique de Plancien p. 52 (II, 6).

<sup>5</sup> Shakespeare, *La Tragédie de Hamlet*, trad. André Lorant, Aubier bilingue, 1988, p. 179 (II, 2).

Hamlet dénonce sempiternellement le vacillement. La vision cosmique d'un emboîtement de mondes - tête d'homme, lieu théâtral, "univers" - dicte à Shakespeare son utilisation du poncif. Loin de vouloir unifier, autour de la métaphore religieuse, les utilisations dramaturgiques du cliché, nous allons au contraire mettre l'accent sur leurs radicales différences - qui sont le plus sûr indice de la vitalité du thème.

## **I. Calderon/Rotrou : introduction à la vie dévote ?**

*Le Grand Théâtre du Monde* a tout d'une administration de la preuve théologique, proche de l'esprit même du *theatrum mundi* - métaphore pédagogique du prédicateur. Mais c'est du théâtre. Le "Grand Théâtre du Monde", c'est aussi la troupe de l'Auteur<sup>6</sup> - comme l'"Illustre Théâtre", troupe de Molière, appartenait à Monsieur, frère du roi. El Autor est un directeur fameux et redoutable - les Hommes n'envisagent pas de lui désobéir<sup>7</sup>. Il règle, à la manière des danses macabres du temps, la parade des classes sociales unies dans la sépulture.

Plusieurs arguments confirment cette hypothèse d'un Calderon dramaturge avant tout - plus dramaturge que théologien. D'abord, Calderon n'ignore rien des ressources de son art. La représentation humaine, comme l'a montré D. Souillier<sup>8</sup>, est une *comedia* à l'intérieur d'un *autosacramental*, ce qui correspond à une subordination dramaturgique. A l'époque, l'*auto* était supérieur à la *comedia* : plus glorieux, moins populaire et mieux payé<sup>9</sup>. Par cette habile imbrication des genres théâtraux<sup>10</sup>, qui contribue encore plus à minimiser l'espace de la vie humaine, Calderon "double" l'effet déjà fort efficace du "théâtre dans le théâtre". A cela s'ajoute la fascination du dramaturge pour les procédés scéniques et tout ce qui relève du jeu de scène : souffleur, décor, effets spéciaux, costumes, rôles. La "loa" de la Loi de Grâce dramatise, à la manière des trois coups, le moment où commence la représentation théâtrale. Les allégories "acteurs" - par opposition au Monde, décor, à l'Autor, grand architecte - ont une dimension humaine. Alors que dans d'autres autosacramentales, les allégories sont souvent abstraites - pensons par exemple à "la

---

<sup>6</sup> Calderon, *Le grand Théâtre du Monde*, Klincksieck, 1947, p. 150 : si je suis le commanditaire de la fête, "ma compagnie forcément y jouera", dit l'Autor au Monde.

<sup>7</sup> Calderon, *Le grand Théâtre du Monde*, p. 159 : "Mais devant un tel auteur, / Un "non" que servirait-il ?".

<sup>8</sup> D. Souillier, conférence du 4 octobre 1991.

<sup>9</sup> Le pouvoir temporel de l'église était fort, la commande répétée et généreuse ; le genre était (donc ?) ressenti comme noble par rapport à la *comedia de corrales*.

<sup>10</sup> p. 169, le metteur en scène demande "Qui va dire ici la *loa* ?" ; il ne s'agit pas de la *loa* de l'*auto* (p. 150) mais de celle de la *comedia* imbriquée, du "théâtre dans le théâtre" ; p. 171, quand "maintenant commence la représentation", il s'agit de la *comedia* intérieure.

Secte de Mahomet", difficile à incarner par ce que nous appelons un "personnage" ! - sur le grand Théâtre du Monde le Roi, le Pauvre ou la Religieuse sont fortement individualisées<sup>11</sup>.

J'ai traduit "Discrecion" par "La Religieuse". Mieux vaudrait dire : l'incarnation mondaine de la vie dévote. Le lien entre le mondain et le religieux apparaît tant chez Calderon que chez Rotrou, à travers les personnages de Discrecion et de Genest lui-même.

Pourtant, le projet de Calderon et celui de Rotrou diffèrent totalement. Les conditions de production de leur oeuvre sont différentes. Calderon écrit sur commande de l'Eglise, pour la célébration de la Fête-Dieu, alors que Rotrou suit la mode des tragédies religieuses, ce qui, comme le souligne G. Forestier, tranche par rapport à sa production habituelle (essentiellement formée de pastorales)<sup>12</sup>. D'autre part, si Calderon semble jouer le jeu de la démonstration religieuse, comme le prouve le dénouement où la scène devient Cène, Rotrou, au contraire, renverse la perspective. La fausse "vie exemplaire de saint" ne sert pas, paradoxalement, à démontrer le pouvoir du divin ; à la question est "qui est le comédien sur le théâtre du monde ?", Rotrou répond que ce comédien n'est pas Genest *mais les autres*, les aveugles, les princes, les bourreaux. La conversion de Genest démontre avant l'heure que "le spectacle était dans la salle"...

Malgré leurs oppositions, Rotrou et Calderon présentent un point commun, à travers les personnages de Discrecion et de Genest, qui incarnent une même problématique (celle du rapport entre le chrétien et la vie mondaine) et un même total renoncement.

Discrecion préférerait la vie cloîtrée. Elle l'affirme clairement dans son dialogue avec le Beauté : "Ya sabes que nunca gusto / De salir de casa yo". L'affirmation véhémence du "moi" de Discrecion marque son opposition avec sa compagne de route : le "yo", rejeté en fin de vers, n'est pas sans rappeler celui, projeté en début de récit, de Lazarillo de Tormes, quand s'élève la première et forte voix de l'individualité picaresque. La même expression, "salir de casa", apparaît dans la réplique suivante pour manifester le même refus, le même choix de la "clausura", la clôture du couvent. La place de Discrecion n'est pas "dans le monde", elle ne s'y trouve que par contrainte. La Beauté, elle, témoigne de la joie d'être au monde, et n'a pas vocation de moniale. Elle est loin de vouloir "sepultar (su) vida", s'enterrer vivante. Mais le verdict du Monde condamne celle-là même qui fait son éloge : le couple antithétique Beauté/Sagesse, le premier à monter sur la scène humaine, obéit déjà en sous-main à la pétition de principe qui précédait la *comedia* des hommes : le *desengaño* est supérieur à l'amour du Monde, lequel tranche en faveur de la Sagesse<sup>13</sup>.

Le message par lequel débute la *comedia* intérieure s'affirme donc d'emblée, de façon brutale et paradoxale : il est nécessaire d'être au monde comme si on n'y était pas - alors même que la vie est longue. La Sagesse veut enterrer sa vie dans la tombe, mais son parcours se déroule dans le monde,

---

<sup>11</sup> De fait, le Monde, dans son rôle de décor, reste aussi bizarre que l'acteur jouant le rôle du Mur dans le *Songe d'une Nuit d'Eté* de Shakespeare, pour séparer Pyrame et Thisbée ! Il déclare p. 151 que les acteurs joueront "sur (lui)"...

<sup>12</sup> G. Forestier, conférence du 4 octobre 1991.

<sup>13</sup> Calderon, *Le Grand Théâtre du Monde*, pp. 170 à 172.

comme pour chacun de ses compagnons d'infortune. Parmi les premières par ordre d'entrée en scène, elle sera dernière à rester sur terre ! Restée seule, elle prend les devants, dans une démarche de mort volontaire qui rappelle Montaigne ou Sénèque : sagesse religieuse, elle confine à la sagesse stoïcienne. Avec détermination, "déjà toute vivante enterrée", elle décrète qu'il est temps d'en finir. C'est elle qui le décide, c'est elle qui désigne à l'Autor le moment où tout est consommé. Et le globe terrestre se referme sur elle<sup>14</sup>.

A travers la Sagesse, le chrétien reçoit un message de renoncement sans concession, et ce dès les premiers mots placés dans la bouche du personnage. En revanche, le comédien Genest connaît une évolution notable - qui le conduit en fin de compte aux mêmes convictions.

Genest est "mondain" à tous les sens du mot. Il est traité d'égal à égal par les rois, échangeant avec eux des propos sur le goût du jour en matière de modes théâtrales. Dans le monde, il tient parfaitement son rang, en parfaite adéquation avec sa nature : comédien doué, il s'accorde pleinement avec le précepte de la morale du temps qui veut qu'on soit transparent au monde, qu'on s'y réalise en toute simplicité, suivant sa propre nature sous le regard de Dieu. Or la question de l'être au monde du chrétien fait à l'époque l'objet de nombreuses réflexions sur la vie dévote, tant en France qu'en Espagne. Ce débat du temps - qui n'a rien d'un débat de théologiens - interroge la possibilité d'une "vie dévote" active, partie prenante du monde, intégrée à la vaine agitation qui pourtant le caractérise<sup>15</sup>.

Cette question met en relief deux aspects complémentaires du poncif, qui se trouvent donc traités par nos deux dramaturges : la vie humaine comme farce dérisoire et les possibilités d'être au monde qui sont laissées au chrétien. Genest est le "chrétien au monde" exemplaire, avant sa métamorphose d'acteur en martyr qui le conduit à désirer la mort ; dès ses premières scènes - celles justement où il devise avec les puissants - il est reconnu comme immortel par ceux-là mêmes qui sont condamnés à passer : Dioclétien souligne combien Genest seul a le pouvoir d'immortaliser les batailles et de leur donner sens.

On vient justement d'assister au retour d'un vainqueur, d'une "insolente audace", comme il le dit lui-même, et ayant, par le fait des armes, triomphé du "défaut" de son "sang". L'entrée de l'acteur Genest est l'indispensable contrepoint à cette victoire guerrière. A chacun son rôle : celui de Genest est de perdurer au delà de l'instant. L'acteur est naturellement défenseur des Anciens et de leur mémoire - de ceux qui "restent" :

"Mon goût, à dire vrai, n'est point pour les récents ;  
De trois ou quatre au plus peut-être la mémoire  
Jusqu'aux siècles futurs conservera la gloire"<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>15</sup> E. Bury, conversation.

<sup>16</sup> Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, p. 25

déclare Genest, qui ne manque pas, au passage, un bref éloge de Corneille. Grands acteurs et grands auteurs sont supérieurs aux grands de ce monde ayant le pouvoir de leur donner l'éternité.

Dioclétien lui-même est convaincu du pouvoir du théâtre :

"Par ton art les héros, plutôt ressuscités  
Qu'imités en effet, et que représentés  
Des cent et des mille ans après leurs funérailles  
Font encore des progrès et gagnent des batailles"<sup>17</sup>

La proposition de Valérie<sup>18</sup> intervient dès lors comme un défi : elle demande à Genet si lui, acteur si doué dans l'imitation du passé, véritable conservatoire de la mémoire, a le pouvoir d'incarner un personnage *actuel*. L'acteur relève le gant : il jouera Adrian, "par vos derniers arrêts naguères condamné"<sup>19</sup>, c'est-à-dire sujet contemporain au possible. La suite prouvera à quel point il joue bien. Maximin se déclare ravi de devenir "spectateur" de la "même action" dont il *sera* "acteur". L'étrange emploi du futur "je serai acteur" - peut-être imputable à une ancienne concordance des temps ? - pourrait, symboliquement, anticiper et préfigurer la fin de la pièce. Quoi qu'il en soit, le théâtre s'inversera, les faux spectateurs deviendront les vrais acteurs de ce misérable théâtre du monde, terre d'aveugles et d'assassins, ricanant décor pour une fête lugubre, scène de laquelle s'enfuient, préférant la mort bienheureuse, les vrais acteurs révélés.

Le "théâtre du monde", dans la sphère chrétienne des deux pièces à dominantes religieuses, apparaît donc comme une mise en oeuvre problématique de l'"être au monde sous le regard de Dieu". Dans les deux cas, la réponse donnée dans ce débat du temps est le renoncement, le *desengaño*, la dénonciation des fausses apparences de la vie illusoire. Genest, dans son cachot, est proche de Discrecion : "O fausse volupté du monde/ Vaine promesse d'un trompeur", s'exclame-t-il. Pour l'un comme pour l'autre personnage, la vraie vie est absente, le seul choix possible est un choix de mort - "volontaire" chez Genest comme chez Discrecion. Mourir, c'est acquérir la vraie vie en se dépouillant de la fausse. Il faut quitter l'apparente lumière du monde<sup>20</sup>.

Encore faut-il qu'il y ait un Ciel - que celui-ci soit ouvert ou fermé. Souillier remarque à quel point le "géocentrisme traditionnel" de Calderon conduit à la vision d'un monde clos, d'un espace refermé sur lui-même, d'un Dieu immuable et pesant<sup>21</sup>. Encore faut-il qu'il y ait un Dieu - le Ciel d'Hamlet n'est-il pas complètement vide, malgré les invocations du malheureux jeune homme ? Calderon et Shakespeare exploitent différemment une autre facette du *theatrum mundi* : sa dimension cosmique.

---

<sup>17</sup> *Idem*, p. 24.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 30

<sup>20</sup> *Ibidem*, stances de Genest dans sa prison, p. 147.

<sup>21</sup> D. Souillier, *Calderon et le grand théâtre du monde*, PUF, 1992, p. 264 et suivantes.

## II. Calderon/Shakespeare : dimension cosmique du théâtre du Monde

Théâtre du monde ? Il vaudrait mieux dire théâtre du globe, de l'oeuf, théâtre de la sphère, des sphères et de leur danse dans cet espace infini qui en effraie plus d'un. La vision d'un géocentrisme sublunaire, d'un monde clos sous le regard de Dieu, est omniprésente chez Calderon : on peut souligner, comme D. Souillier, qu'aussi loin que possible de l'"univers infini" dont parle Koyré, le monde peint par Calderon est un "monde clos", dominé par Dieu, son unique spectateur. Cette vision d'un Dieu panthocrator, d'un oeil unique pour un juge omnipotent est renforcée par les dispositifs scéniques : les chars de l'autosacramental portent des sphères qui s'ouvrent en deux, le temps de la représentation, pour se refermer à la fin, vivantes métaphores de la complétude et de la fermeture des objets célestes<sup>23</sup>. Le Monde s'évertue à décrire, au moyen d'un croquis mental, que la "cuna" est l'équivalent inversé de la "sepultura", le creux du berceau faisant pendant à la pierre tombale. A la fin, les deux moitiés se réunissent pour reformer le cercle fermé<sup>24</sup>, à l' image de la sphère céleste, et de toutes ces orbes stériles bien faites pour susciter la désespérance du monde. Le "desengaño" "désabusement" ou détachement des biens de ce monde, comporterait-il aussi une part de dérélition ordinaire ? En tous cas, la référence constante à la sphère ou au cercle, dans *Le Grand Théâtre du Monde*, contribue à un univers quasi-pascalien, où les astres, décrivant de vastes tours, vont roulant dans un firmament immense et inquiétant.

La comédie humaine est conçue comme un point minuscule, que ce soit dans l'espace (où, cercle elle-même au sein d'autres cercles, elle est, comme tous ces cercles, négligeable) ou dans le temps infini de Dieu. Suivant l'usage du genre *autosacramental* - proche en cela des "pageants" anglais<sup>25</sup> - la pièce de Calderon retrace l'histoire de la Création, le temps se déroulant du chaos originel jusqu'à l'Apocalypse<sup>26</sup>. Vision cosmique de l'espace et temps éternel conjuguent donc leurs effets : l'homme n'est rien dans l'univers.

---

<sup>22</sup> Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, réplique de Flavie, p. 61.

<sup>23</sup> Ouverture des sphères p. 168 du *Grand Théâtre du Monde* ; fermeture p. 199.

<sup>24</sup> Réplique du Monde, pp. 198-199 du *Grand Théâtre du Monde*. Souillier souligne que l'expression "de cuna a sepultura" est un lieu commun de la littérature ascétique, et que le Monde ne fait preuve d'aucune invention dans le schéma qu'il propose ici.

<sup>25</sup> Les "Corpus Christi Cycles" médiévaux, joués en Angleterre lors de la fête-Dieu, rappellent fortement les *autosacramentales*, non seulement parce qu'ils sont joués au même moment-clé de la liturgie, mais aussi parce qu'ils illustrent, au sein de l'infinie durée de la Genèse au Jugement dernier, le moment du Christ - Passion et Résurrection. Le temps chrétien, l'histoire de l'humanité s'insèrent donc dans la perspective divine - un Dieu qui est l'alpha et l'oméga dominant seul cet immense déroulement. Tous les cycles commencent par la Création et s'achèvent par le jugement dernier (Cf. G. Venet, *Temps et vision tragique*, op. cit. , "Le théâtre religieux").

<sup>26</sup> Non sans astuces de dramaturge ; Souillier commente le "voile" qui recouvre toutes choses dans son rapport avec le rideau de théâtre, et remarque aussi que l'apocalypse se confond astucieusement



Le "Théâtre du Monde" de Calderon est une scène vide qui attend la *comedia* jouée par l'Homme, un espace scénique frappé de mensonge et d'illusion, par opposition à la "cène de Dieu". La métaphore filée du *vestuario*, mot traduit peu finement par "vestiaire" dans notre texte, en dit long sur ce renversement. "Vestuario" désigne bien sûr un ensemble de vêtements, et plus particulièrement les costumes des acteurs<sup>27</sup>, d'où le sens de "lieu où s'habillent les acteurs" (loges). Par extension, le mot en vient à désigner toute la partie intérieure du théâtre, derrière la scène. Le "vestuario" englobe donc les coulisses, les loges, le "hors-scène", le lieu des voix off, tout ce qui n'est pas vu du spectateur, par opposition à la scène, inondée de lumière.

La vraie scène de Dieu, à la fin révélée, est appelée "vestuario de sepulcro" : "vestiaire funèbre"<sup>28</sup> - ou plutôt "arrière-scène", coulisses ? Indéniablement, Dieu est en coulisses. Ce lieu sombre comme la tombe s'oppose aux lumières de la fête<sup>29</sup>. Mais Discrecion abrège en "vestuario" l'idée des funèbres coulisses ; ce faisant, elle désigne de façon plus abstraite, dans une opposition plus diamétralement marquée avec le plateau, le "hors-scène" dont il est question. Dieu n'est pas "en coulisses", mais dans l'ailleurs qui fait contrepoint à la scène. L'indication théâtrale concrète - "vestuario" comme "coulisses" - a servi de relais à la notion religieuse - "vestuario" comme "hors-scène", comme anti-théâtre du monde. Nus devant Dieu, vêtus du seul suaire, les hommes ne peuvent plus mentir : ils ont dû rendre leurs attributs et costumes (*vestuario*), symboles de leur être au monde.

Le mot "vestuario", peu ambivalent en lui-même, désigne pourtant successivement deux réalités opposées, témoignant ainsi de l'inversion du théâtre voulue par Calderon. D'une part, le mot désigne les costumes, symboles mêmes de l'appartenance au monde et de la fugitivité ; d'autre part, il désigne au contraire l'espace de Dieu, le hors-scène, symbole même du renoncement au monde, de la mort sépulcrale, de l'infini immuable et de la nudité sans mensonge. En conséquence, le même mot - aux connotations théâtrales indéniables, dans les deux sens - sert à Calderon dans deux emplois dont il radicalise les différences. Le glissement de sens originel, du costume aux loges et aux coulisses, traduisait sémantiquement un univers cohérent ; mais par le retournement dramaturgique du théâtre, les valeurs s'inversent, les définitions s'opposent, le sens en vigueur sur le théâtre du monde devient l'opposé du nouveau sens, qui lui a cours sur l'anti-théâtre de Dieu. Cet effet de symétrie, de retournement, suffit à transformer l'espace où naguères on se déguisait en acteur en l'espace même de la vérité non-théâtrale : "gagnez la scène de la vérité, car ici l'on ne joue que fiction", ordonne le Monde aux hommes<sup>30</sup>.

---

avec le feu d'artifice rituel qui clôt la représentation de la pièce (*Calderon et le grand théâtre du monde*, p. 229).

<sup>27</sup> C'est le sens du mot p. 155, par exemple.

<sup>28</sup> Calderon, *Le Grand Théâtre du Monde*, p. 199.

<sup>29</sup> Voir p. 152 : le Monde veut "éclairer la scène, car sans lumière il n'y eut jamais de fête".

<sup>30</sup> *Le Grand Théâtre du Monde*, p. 198.

Suit bien sûr le "grand festin", apothéose obligée de tout autosacramental. Scène réputée cachée, sans lumière ; scène de la Cène, mais scène tout de même ! Le retournement de l'espace du déguisement en vérité aveuglante ne suffit pas à escamoter son absurdité fondatrice. Souillier souligne que l'acte de représentation *exclut* le réel désigné par elle. Montrer Dieu, c'est en montrer une image - c'est-à-dire indiquer justement l'absence de Dieu.<sup>31</sup> Réel ou représentation, il faut choisir ! Dès lors, en montrant la véritable imitation du Christ, la vraie scène de Dieu, Calderon adresse indirectement un nouvel éloge à la structure du théâtre - qui ne peut qu'exclure la présence divine.

Nous ne sommes plus au temps des mystères médiévaux, impliquant une sorte de fusion du réel et du représenté. Il n'est plus temps pour le prêtre qui joue le Christ de manquer de mourir en croix, il n'est plus temps pour les faux diables de se croire poursuivis dans la vie par la fatalité de leur rôle. Si Calderon est un dramaturge de l'âge dit "baroque", il le montre par cette réflexivité, cette conscience des procédés et de leurs effets qui l'oppose aux premiers temps du théâtre. Conscient des procédés d'imbrication qu'il met en oeuvre, nous l'avons vu, il est sensible à l'efficacité de techniques comme le "théâtre dans le théâtre", aux jeux sur les "genres", à tout ce qui fait spectacle. Sensible, peut-être, jusqu'à l'ironie : si la *comedia* repose sur l'idée d'itinéraire à parcourir, de chemin semé d'embûches dont triomphe peu à peu le héros le long de son parcours, il faut bien avouer que celle des hommes dans leur représentation est non seulement brève, mais encore absente. Le schéma de l'"homo viator" est pourtant souligné par le Roi, qui propose à ses compagnons de faire ensemble le chemin de la vie<sup>32</sup> ; mais quand le Monde, peu après, remarque que "Corta fue la comedia !" <sup>33</sup>, nul doute que cette brièveté ne soit l'indice d'un court-circuit délibéré. Les personnages n'ont eu le temps de subir aucune épreuve dans ce simulacre de *comedia* - et pour cause : la structure réelle de la pièce n'est que faussement celle d'une *comedia*. La loi de l'*autosacramental* reprend sa juste place, substituant à ce simulacre l'unité allégorique de la composition<sup>34</sup>. Un tel jeu sur les genres est l'indice d'une conscience aigüe du théâtre, d'un jeu au second degré incompatible avec la "fusion" du réel et du représenté. Calderon joue sciemment de l'efficacité de la mécanique théâtrale, considérée elle-même comme un cosmos, un univers - celui du dramaturge.

Au-delà du "vestuario", quel qu'il fût, le "théâtre du monde" est bien davantage que le simple prétexte à dénoncer la comédie mondaine, ou à révéler l'existence de Dieu derrière le rideau. Le "théâtre du monde", grâce à la richesse de son exploitation dramaturgique, se fait métaphore du théâtre lui-même, de l'essence dramatique dans ses pleins pouvoirs. Le dernier mot de Calderon

---

<sup>31</sup> Conférence du 4 octobre 1991.

<sup>32</sup> *Le Grand Théâtre du Monde*, p. 180.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>34</sup> Une composition en une seule journée, relative au mystère de l'Eucharistie ("una composicion dramatica en una jornada, alegorica y relativa, generalmente, a la Comunion") selon la définition de Valbuena-Prat.

serait-il donc pour le théâtre, en dépit des apparences premières et même des apparences secondes, cette fallacieuse révélation de la coulisse divine ?

Voir à travers *Hamlet* le "théâtre du monde" a pu sembler à beaucoup une gageure - le monologue de Prospero dans *The Tempest*, ou les propos désabusés de Jacques le malcontent d'*As you like it* se prêtant bien mieux, selon l'avis général, à l'exploitation de la métaphore par Shakespeare. Nous allons montrer, car telle est notre conviction profonde, que rien ne se prête mieux qu'*Hamlet* à une méditation sur le théâtre du monde - encore que cette méditation, s'écartant radicalement des voies tracées par la prédication, s'aventure dans les vertiges, toujours plus pascaliens, d'une cosmogonie à imbrications multiples.

Hamlet peut tout à fait se lire comme une *tragédie de l'incertitude*. L'incertitude, dans *Hamlet*, a son histoire, son noeud et - ce qui est fort remarquable - son dénouement. Hamlet incarne, lui qui aurait pu être comédien<sup>35</sup>, le drame d'un monde vacillant où rien n'est jamais acquis pour vrai, parce que tout est toujours susceptible de mensonge et de feinte.

Rien n'est sûr, dans Hamlet : meurtre, folie, spectre, *maelancholia*, vengeance, espionnage, faux-semblants, tout est au risque d'une perpétuelle interrogation qui mine l'"action" véritable. Il en résulte que l'intrigue qui sous-tend la pièce n'a rien d'une "tragédie de la vengeance". Au contraire règne en maître la question de l'incertitude et son bras droit, son âme damnée, son homme de main : le comédien. Incertitude de la folie, de la mort, du message et du messager, incertitude du meurtre et des moyens d'y remédier ; tout est incertitude. Le rôle d'Hamlet est de manifester, par tous les moyens possibles, l'inquiétude d'un monde où l'imagination est au pouvoir, où les "mauvais rêves" risquent de se prolonger dans la mort<sup>36</sup>. La thématique de l'être et du paraître s'impose sur scène dès la première entrée d'Hamlet<sup>37</sup>. Elle continuera avec la scène où Hamlet accueille les comédiens, et le fameux monologue qui suit. Mais, en ce qui concerne le théâtre du monde, *Hamlet* va bien au-delà d'une dénonciation des feintes dans le jeu social, bien au-delà, même, du paradoxe du comédien ; le théâtre du monde, c'est aussi (et peut-être surtout) l'enfermement et la solitude de l'homme sur le plateau, écrasé entre un ciel vide et un enfer terrifiant. La scène du spectre est, dans cette optique, capitale.

Sous le choc de l'apparition, Hamlet prononce les quelques mots qui éclairent cette conception du théâtre du monde :

"Oh, vous, toutes les armées du Ciel ! Oh Terre ! Quoi encore ? Dois-je y joindre l'Enfer ? Oh, fi ! Tiens bon, tiens bon, mon coeur ! Et vous, mes nerfs, ne vieillissez pas à

---

<sup>35</sup> *Hamlet*, p. 174 : Polonius trouve qu'Hamlet joue très bien ("well spoken, with good accent and good discretion").

<sup>36</sup> C'est ce qui apparaît dans la dialectique du monologue "To Be or not to be" *Hamlet*, p. 189 pour toutes les références qui suivent.

<sup>37</sup> "Seems, Madam ?" *Hamlet*, p. 107 .

l'instant, mais soutenez-moi rapidement ! Me souvenir de toi ? Certes, pauvre fantôme, tant que la mémoire gardera son siège en ce globe détraqué !" <sup>38</sup>

"This distracted globe" : le globe, c'est sa tête enfiévrée ; c'est le théâtre lui-même, le Globe que supporte les seuls forces herculéennes ; c'est l'univers entier, le globe terrestre, pris à parti entre Ciel et Enfer. Les cris poussés par Hamlet, ses invocations aux trois ordres, ciel, terre et enfer, renforcent la dimension cosmique du "globe". Le monde d'Hamlet est un monde étouffant, tragiquement fermé sur lui-même. L'homme y est broyé entre un ciel et un enfer qui, chacun à sa manière, ne lui laissent aucune échappatoire : tandis que le spectre, terrible comme la statue du Commandeur, scande des "jurez" répétés depuis le dessous de la terre, les hommes prêtent serment sous le regard impassible d'un ciel qui, comme celui de Calderon, n'intervient pas <sup>39</sup>.

On peut mettre en parallèle la scène du cimetière et celle du spectre, sous l'égide de cette thématique du globe éclaté, du globe qui songe et sonne creux : dans le cimetière, Hamlet reconstitue et réinvente les pensées et paroles des crânes vides. Encore une fois, il remplit le vide avec son imagination, reconstitue les crânes de l'intérieur, les repeuple de mots dont le délire tient principalement à l'enrayement d'une mécanique. Car le "globe" est vraiment détraqué :

"C'est peut-être la caboche d'un fin politique (...). Ou bien celle d'un courtisan qui savait dire : 'Bonjour, mon doux Seigneur. Comment te portes-tu, cher Seigneur ?' C'était peut-être Mylord Untel qui portait aux nues le cheval de Mylord Untel, alors qu'il avait l'intention de le quémander pour lui-même, cela ne se pourrait-il pas ?"

Et Horatio de répondre (lassé, triste, inquiet ?) : "Oui, Monseigneur", ou "il se pourrait, Monseigneur" <sup>40</sup>. Alors Hamlet déterre un autre crâne et recommence, remplissant le Globe de ses discours de songe-creux. Qu'est-ce que le théâtre du monde, sinon une scène qu'il serait si bon de quitter, si la peur de l'au-delà n'était encore plus inquiétante ?

### **III. Shakespeare/ Rotrou : le spectacle était dans la salle**

#### **Le "théâtre dans le théâtre"**

Parmi les éléments qui contribuent au brouillage du sens et à la perte des repères, la technique du *théâtre dans le théâtre* n'est pas des moindres. Il s'agit bel et bien d'une technique, d'une trouvaille dramaturgique qui n'a pas de fin en soi mais qui se met au service d'un but : reformuler différemment le contenu de l'intrigue principale, l'éclairer *a posteriori* d'une manière différente, lui donner une dimension d'ambiguïté.

---

<sup>38</sup> *Hamlet*, p. 135

<sup>39</sup> *Hamlet*, p. 141, et Calderon, *Le Grand Théâtre du Monde*, p. 179 (la Sagesse trébuche ; l'Auteur rappelle qu'il pourrait intervenir mais qu'il préfère laisser ses acteurs jouer à leur guise).

<sup>40</sup> *Hamlet*, p. 283.

Il est évident que la pièce de Calderon - quoique utilisant cette technique - se situe en marge de cette perspective. Il est intéressant de se demander pourquoi l'utilisation que fait Calderon du "théâtre dans le théâtre" diffère radicalement de celle de Shakespeare et Rotrou, opposant cette fois Calderon aux deux autres dramaturges de notre trilogie.

En quoi Calderon est-il de ce point de vue différent ? D'abord, le lien entre "main plot" et "sub plot" (pour employer la terminologie anglaise) n'introduit dans *Le Grand Théâtre du Monde* ni ambiguïté, ni même une variation de l'éclairage sur un même objet. La pièce intérieure de Calderon est un moment dans une durée (pour infinie qu'elle soit censée être), et non pas la reformulation, en des termes différents, du contenu de la pièce-cadre.

Par ailleurs, ce "moment de l'homme" dans l'infini temps de Dieu est défini dans une totale subordination à ce temps divin. Nous en voulons pour preuve l'importance du montage, puis du démontage de la représentation : décors, costumes et accessoires sont longuement attribués, puis repris, à tel point que ces préparatifs durent plus longtemps que le semblant de *comedia*. Le dramaturge renchérit à loisir sur la lisibilité de la pièce enchâssée, dans la seule perspective du divin auquel elle est intégralement soumise. Il multiplie les indices univoques de cette soumission : le berceau, la sépulture, les attributs qui distinguent chacun des personnages, la mise en place du décor, les entrées et les sorties des personnages<sup>41</sup>, tout contribue à renforcer la subordination de la brève "comedia de l'homme et du monde" par rapport à "l'auto de Dieu". La comedia des hommes n'est qu'un point sur une droite, un moment dans un déroulement. L'espace humain - la scène illuminée - ne dure qu'un temps ; cette étape obligatoire est brève à franchir.

En revanche, chez Rotrou et Shakespeare, les rapports entre les deux intrigues, principale et subordonnée, n'obéissent pas à cette linéarité plane, mais au contraire déploient la pièce "en profondeur". La pièce intérieure est moins nettement subordonnée à la pièce-cadre ; une véritable dialectique s'instaure au contraire entre les deux.

Le point commun de Rotrou et de Shakespeare, à cet égard, serait peut-être l'effet de "miroir inversé", de "retour d'image" si l'on peut dire, qui affecte chacune des deux pièces. La "sub plot" comporte dans les deux cas des affinités profondes avec la "main plot", affinités *dynamiques* et non statiques. Chez Rotrou comme chez Shakespeare, la "sub plot" a un effet déterminant sur la progression de l'action ; elle est même si déterminante qu'elle devient "principale" à tous égards. L'essentiel de l'action dramatique réside dans la conversion de l'acteur sur scène, chez Rotrou, et dans la révélation d'un meurtre aux yeux du présumé Vengeur, chez Shakespeare. Le procédé du "théâtre dans le théâtre" en vient donc à inverser subtilement la hiérarchie originelle des ordres narratifs, définie par l'antéposition de la pièce-cadre et par son caractère fédérateur. Il s'ensuit de

---

<sup>41</sup> Rappelons qu'en Espagne on "sort" sur scène et on "rentre" dans les coulisses, au contraire de l'usage français qui veut qu'on "entre en scène" ; cependant p. 106, Rotrou se réfère à ce vieil usage, comme le montre l'annotation de scène : "Elle r'entre", à propos de Natalie.

ces caractéristiques formelles que la pièce intérieure n'est pas "subordonnée" à la pièce-cadre, comme on aurait attendue qu'elle soit. Le caractère "intérieur" de la pièce n'implique pas nécessairement sa subordination.

Chez Calderon, tout est clair : le théâtre, lumière artificielle, est subordonné à la lumière naturelle qui se cache dans les ombres apparentes du *vestuario*. Le vrai théâtre de Dieu englobe le faux, comme la démonstration hégélienne englobe le passage par le négatif ; ce moment bien compréhensible d'errance pré-dialectique qu'est la vie humaine est donc subordonné au Jugement Dernier ; la subordination de la "sub plot" est le reflet du contenu misérable qui lui est dévolu.

Chez les deux autres dramaturges, il se produit au contraire une inversion de ce schéma de dépendance. L'aveu du meurtre se peint sur le visage de Claudius, spectateur regardé par Hamlet et Horatio : le spectacle est dans la salle, pour reprendre et détourner une formule fameuse. De même, la cour de Maximin, qui était spectatrice d'un divertissement, devient objet sous le regard révélé de l'acteur transfiguré. Une inversion se produit, comme si la pièce intérieure émettait un rayonnement qui affecte le statut de la pièce-cadre. A la pièce intérieure est dévolu le pouvoir d'accéder au vrai : la pantomime représente ce qui s'est vraiment passé lors de l'empoisonnement du roi, la scène parlée confirme cette vérité portée au grand jour. Quant aux mots qu'improvise le chrétien, ils sont eux aussi l'expression même de sa vérité.

Cet éclat de la vérité révélée déborde la scène "intérieure", rayonne sur les spectateurs de la pièce-cadre et les transforme en ce qu'ils sont : des assassins. Le meurtre de Claudius se lit sur sa figure ; et les Romains d'exécuter Genest. Dans la pièce de Rotrou, la cour est comme frappée d'inanité théâtrale, subissant de plein fouet les conséquences de la révélation. Elle prétendait être le lieu du réel, depuis lequel on commande un beau spectacle, une distraction de choix, avec le meilleur acteur du temps ; or elle se trouve soudain ravalée à être, *elle et non pas l'acteur*, le lieu du simulacre, le théâtre du monde. Le retournement de situation confine ici à la leçon de morale par l'exemple : Genest fuit sans regret une terre livrée au bras séculier.

En fin de compte, chez Rotrou, la pièce intérieure, devenant seul lieu d'authenticité, vide littéralement le sens de la pièce-cadre qui, comme le fantôme de Justine dans *Le Magicien prodigieux*, porte les apparences de la vie mais n'est qu'un squelette sous un voile enfin arraché. Le théâtre du monde est donc, une fois de plus, le réel lui-même. Mais, contrairement à Calderon qui fait de cette affirmation le point de départ et l'axiome premier de sa démonstration, Shakespeare et Rotrou en font un processus de *révélation*, un "coup de théâtre" rendu possible par la technique d'enchâssement des pièces.

Une troisième acception du *theatrum mundi* est donc liée au rapport d'inclusion de l'intrigue intérieure dans l'intrigue principale, et à l'inversion de leur relation apparente de dépendance. Pour conclure, on pourrait dire que, chez Calderon, l'inclusion du "petit" théâtre dans le grand théâtre du monde est présentée un processus infini : la pièce intérieure est une représentation aux yeux des spectateurs de la pièce principale, elle-même représentée aux yeux des "vrais" spectateurs, lesquels

sont sous le regard de Dieu. Nous pouvons véritablement parler de "mise en abyme", au sens strict, tel que le mot est à l'origine employé en héraldique. Ainsi, le théâtre n'est pas celui qu'on croit, parce que nous sommes nous-mêmes le théâtre d'un autre.

En revanche, chez les deux autres auteurs, il s'agit davantage d'un jeu clos de reflets réciproques que de véritable "mise en abyme". Il reste vrai, certes, que l'imbrication des spectateurs de spectateurs présente des affinités avec la notion de mise en abyme, mais ce n'est cependant pas le message essentiel porté par la structure d'imbrication des pièces. Il s'agirait plutôt de produire un décalage, de jouer sur le fait que l'inclusion d'une pièce intérieure n'engage pas nécessairement sa subordination. Que le spectacle soit "dans la salle" des gens de cour - comme dans le cas de Rotrou - ou que la vraie vie soit absente - comme dans le cas de Shakespeare - la pièce intérieure dénonce les vrais fantômes, fait des acteurs d'une pantomime ou d'une évocation historique les émissaires paradoxaux du vrai, frappant de mort les faux-vivants. Un acteur, un spectre, êtres de fumée et d'illusion, diraient-ils ainsi plus vrai que les rois ? Polonius souligne que le discours de folie dit souvent plus vrai que la raison ; de même, le divertissement royal que constitue le théâtre serait-il plus subversif qu'il n'y paraît ?